

VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

5 : 1 | 2006

La Presse musicale alternative

Sociologie de la presse musicale alternative

Sociology of Alternative Music Press

Chris Atton

Traducteur : Emmanuel Parent



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/614>

DOI : 10.4000/volume.614

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2006

Pagination : 7-25

ISBN : 978-2-913169-23-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Chris Atton, « Sociologie de la presse musicale alternative », *Volume !* [En ligne], 5 : 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2008, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/614> ; DOI : 10.4000/volume.614

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Sociologie de la presse musicale alternative en Grande Bretagne

Par

Chris Atton

School of Communication Arts, Napier University, Edinburgh

Résumé. Les recherches sur les médias alternatifs se sont souvent arrêtées au fanzine punk pour l'ériger en modèle indépassable. Cet article entend revenir sur ce constat et explorer un large panel de fanzines et de magazines remettant en cause l'équation habituelle entre professionnalisme et standardisation. Les valeurs de contestation mises en avant par le fanzinat ne se retrouvent pas toujours dans le même type de média, et l'engagement critique de certaines publications ne relevant *a priori* pas du genre fanzine mérite d'être pris en considération en vue d'une redéfinition des catégories de la presse alternative.

Mots clefs. *Fanzine — courant dominant — journalisme d'auteur — contestation — standardisation.*

Cet article se penche sur la presse musicale alternative anglaise depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui (exception faite des publications exclusivement consacrées au punk qui sont par ailleurs abondamment traitées dans ce numéro). Mon ambition ici n'est pas de me limiter à un simple panorama historique mais d'explorer les différents facteurs sociaux et culturels qui ont animé la presse musicale alternative et qui ont conduit à une très grande variété de projets journalistiques et éditoriaux. Comme nous le verrons, ces facteurs eux-mêmes sont pluriels et se déclinent en autant d'idéologies, d'esthétiques, de créativité, de communautés et d'individualisme — sans oublier une bonne vieille dose d'enthousiasme. Il n'est pas inutile de débiter par quelques commentaires généraux sur des études ayant jalonné ce domaine, ne serait-ce que pour préciser notre champ de recherche. En général, les écrits académiques sur les fanzines (voir notamment Atton, 2001 ; Duncombe, 1997 ; Jary, Horne & Buncke, 1991 ; Triggs, 1995), et au-delà de différences d'approches, s'accordent pour identifier deux caractéristiques fondamentales du fanzinat : l'identité et la communauté. D'un point de vue sociologique, voilà qui n'a certes rien d'une surprise. L'activité sociale en général repose sur ces deux facteurs, qui s'articulent pour confirmer la place de l'individu dans un cadre sociétal plus large. La presse commerciale cherche à développer des marchés pour ses publications qu'elle espère voir fonctionner comme les groupes sociaux existants — les journaux et les magazines cherchent à développer un sens de la communauté chez leurs lecteurs tout en encourageant ces mêmes lecteurs à s'imaginer comme étant uniques, comme les membres d'un groupe d'élite ou restreint.

L'histoire de la presse musicale anglaise commerciale nous en fournit des exemples. Pensons à la rivalité encouragée entre les lecteurs de deux « inkies » (des hebdomadaires) : le *New Musical Express* et le *Melody Maker* — une rivalité créée de toute pièce par le service de marketing d'une part et les équipes de rédaction de l'autre (les deux magazines appartenaient au même éditeur, IPC). Nous pourrions penser que le fanzine opère sur un mode similaire, incitant ses lecteurs à s'engager en tant qu'individu dans des communautés spécifiques de spécialistes musicaux, générant peut-être également des rivalités au cours du temps. Le fanzine, pourtant, suggère une expérience sociale qui diffère radicalement de celle évoquée ci-dessus, celle qui appartient au courant dominant. Avant tout, ses responsables de rédaction et ses contributeurs proviennent du même horizon culturel que ses lecteurs — et ses lecteurs sont bien souvent les rédacteurs eux-mêmes. Il n'y a aucune distinction entre ceux qui écrivent et ceux qui lisent, du moins en principe. Cela nous rappelle les commencements de ce qui allait devenir le journalisme d'auteur [personality journalism] du *New Musical Express* et du *Melody*

Maker à la fin des années 1960, et qui devait se poursuivre jusqu'au début des années 1980. Ce style avait ses racines aux États-Unis, dans ce qu'on appelle le Nouveau Journalisme, et était intensément pratiqué par la presse britannique alternative des années 1960, là où les piliers des *inkies* apprirent leur métier. En dépit de leur incorporation future au sein de l'industrie musicale, avec ce que cela implique de routine du fond comme de la forme, des journalistes comme Charles Shaar Murray et Nick Kent commencèrent leur carrière dans un esprit et une communauté plus proche du fanzinat que de la presse traditionnelle.

Nouvelles théories sur le fanzine

Où en sommes-nous dès lors pour caractériser la presse musicale alternative ? La définition et le point de vue théorique dominants que proposent les études des médias alternatifs (Atton, 2002 ; Downing, 2001 ; Rodriguez, 2001) privilégient les pratiques auto-organisées et déprofessionnalisées du média, qui ont recours au travail des « gens ordinaires » (les « amateurs ») pour effectuer les tâches de rédaction, de direction et d'édition. Ceci fait du fanzine le premier lieu de la presse alternative, où ces trois rôles sont généralement concentrés en une seule et même personne. S'en tenir à cela limiterait cependant la notion de presse musicale alternative. Plutôt que chercher dans le fanzine une pureté quintessenciée qui en ferait l'unique protagoniste de ce monde de l'édition, il est peut-être plus opérant de penser en termes plus hybrides, d'étendre nos catégories à une plus grande variété de publications, de prendre « l'alternatif » pour ce qu'il est, comme un épithète relatif pouvant être appliqué à un continuum d'activités aux résultats divergents. Toutefois, le fanzine reste l'exemple le plus visible de l'édition musicale alternative et tend à être considéré comme un cas d'école relativement peu problématique. On peut le définir comme :

... une forme d'édition amateur, d'avantage mue par un enthousiasme pour le contenu que par un intérêt commercial. Il est écrit, édité et produit par des fans. Faire un fanzine revient à proposer un contre-discours qui se veut alternatif au courant dominant ; il peut également tenter d'occuper un espace laissé vacant avant lui. (Atton, 2003 : 226)

Cette définition générale a le mérite d'inclure de nombreuses publications et présente ainsi une grande variété, hybride qui plus est, de projets éditoriaux. Mais elle est peut-être trop large pour avoir un réel potentiel heuristique. En revanche, la définition communément acceptée est beaucoup plus spécifique, qui depuis Hebdige (1979) considère le fanzine comme un phénomène émanant

d'une sous-culture. Le point de départ d'Hebdige est le fanzine punk, et c'est ce modèle qui a dominé les débats postérieurs dans ce champ de recherche (voir par exemple l'analyse d'un large panel de fanzines américains par Duncombe (1997), qui s'appuie sur leur signification en tant que sous-culture). Dans la même veine, Sabin & Triggs (2001) ne s'intéressent au design des fanzines que par le prisme d'une notion de graphisme soi-disant « authentique » se référant à l'esthétique punk. De manière symptomatique, la recherche sur les fanzines américains et anglais s'intéresse principalement au fanzine punk, bien qu'on reconnaisse que le genre s'inscrive dans une histoire longue en citant l'apparition de fanzines rock dans les années 1960, et bien entendu des fanzines de science-fiction dans les années 1930. Ces auteurs affirment qu'un des traits les plus marquants des fanzines qu'ils étudient est « punk », et en particulier une

sensibilité punk nihiliste et en colère [qui] étendit son influence sur toutes choses, depuis l'apparence des zines et des comics (une production brute et spontanée : des titres en coupé-collé ; un art « rugueux »/« miteux ») jusqu'au contenu lui-même (à savoir « réaliste », terre-à-terre...), en passant par le style des articles (un ton direct [in-yer-face] et sans fioritures, un humour acerbe et décalé). (Sabin & Triggs, 2001 : 7)

Cet article prend ses distances avec cette problématique, non seulement parce que vous trouverez tout ce que vous désirez sur les fanzines punks dans ce numéro de *Copyright Volume!*, mais également parce qu'en premier lieu, il semble que la culture fanzine a depuis trop longtemps été examinée sous l'angle de la seule musique punk. Si Hebdige a sans doute raison d'affirmer que les fanzines punks étaient motivés par le désir de créer « un espace critique alternatif... pour contrebalancer la couverture médiatique hostile, ou pour le moins partisane, du punk » (Hebdige, 1979 : 111), la même chose pourrait être dite de périodes précédentes, jusqu'à l'époque pionnière des années 1930 et des fanzines de science-fiction (Atton, 2003). Deuxièmement, mon article tente de dépasser l'idée que le fanzine serait essentiellement un produit émanant des sous-cultures — c'est-à-dire, des cultures qui émergent au sein d'une culture d'origine et qui s'y oppose, la culture ouvrière en étant le paradigme. Ceci revient à émanciper la culture fanzine de l'idée d'un accord symbolique, d'une homologie entre le fanzine et les expériences et le style de vie de ceux qui le créent (Willis, 1978). Au final, sortir de l'horizon indépassable du fanzine punk nous permet de considérer d'autres formes d'édition alternative qui sont moins souvent définies comme étant des fanzines.

L'identification du fanzine et de la sous-culture ne réduit pas simplement son champ des possibles, elle finit également par homogénéiser les fanzines punks eux-mêmes. Tous n'étaient pas produits par

une jeunesse à la dérive issue de la classe ouvrière. Si *Sniffin' Glue* était certes signé par un londonien issu d'un milieu ouvrier (Mark Perry), le premier fanzine punk écossais (*Hanging Around*) fut mis sur pied par des étudiants de la classe moyenne inscrits à l'université d'Edimburgh. Le plaidoyer en faveur du punk qui voit en lui l'origine de la production de fanzines du dernier xx^e siècle rend difficile et même exclut tout examen sérieux d'autres types de fanzines. Certains traitent de genres musicaux différents, font montre de caractéristiques formelles manifestement plus professionnelles ou entretiennent des relations avec le courant dominant qui ne se résument pas à une opposition frontale, comme ces fanzines montés par des journalistes musicaux professionnels. Sabin & Triggs, en citant les nombreux journalistes qui ont commencé par l'édition de fanzine, comme Danny Baker, Gary Bushell, Paul Morley, Jon Savage et Adrian Thrills, semblent ne retenir de la relation entre le fanzine et la presse musicale professionnelle qu'un mouvement unidirectionnel. Il y a pourtant, comme nous allons le voir, de nombreux allers et retours.

Tandis que tout fanzine doit contenir intrinsèquement un certain caractère contestataire, la prédominance du modèle de Hebidge est basée sur une lecture particulière du fanzine punk britannique et a petit à petit exclu tout autre forme d'opposition ne relevant pas de la sous-culture. Le fanzine est typiquement établi pour l'une de ces trois raisons :

- il fournit un forum pour les fans d'un genre (ou d'un artiste) qui est généralement ignoré ou bien marginalisé dans la presse musicale classique ;
- il conforte une forme musicale émergente (appartenant à l'underground) qui n'a pas encore rencontré un public plus large, ou qui doit encore produire ses premiers disques ;
- il permet aux fans d'un style peu tendance ou « démodé » de perpétuer leur enthousiasme.

Dans les trois cas, le but est de créer et de soutenir une communauté au travers du fanzine. Une fois détachés de l'impératif sous-culturel, nous pouvons lire dans ces trois motifs différentes formes d'opposition.

Oppositions « intellectuelles » : une théorie de l'art pour l'art ?

Depuis le milieu des années 1970, le Royaume-Uni a vu un grand nombre de magazines traiter d'une pluralité de genres de rock que l'on pourrait qualifier de « sérieux ». Je n'utilise pas ce terme pour déprécier d'autres formes de musique qui seraient plus triviales, mais pour qualifier tant la

structure de ces musiques que l'attitude des fans à leur égard. Des publications comme *Impetus* ou *Face Out* s'occupaient de musiques « progressives », que l'on peut définir comme avant-gardistes, soit par leur dimension compositionnelle, soit par le choix des instruments ou dans les sujets que leurs paroles abordaient. Je pense ici à des groupes ou à des artistes comme Franck Zappa, Captain Beefheart, Henry Cow, National Health, This Heat, Magma, Faust et Can — qui forment une assemblée certes hétéroclite, mais qui trouve son unité dans le fait que ces musiques attirent des fans qui peuvent être catégorisés par le sérieux avec lequel ils parlent de leur musique. Ce sérieux se nourrit autant d'un discours de type savant que par la sensibilité de « zicos » développée par un journal comme *Melody Maker*, qui à son âge d'or avait la réputation d'être « le » journal des musiciens, où les discussions sur la musique ne s'embarrassait pas de passions éphémères. De tels magazines considéraient le plus souvent la musique pour ses qualités propres, sans se soucier des contextes politiques ou culturels. La plupart de ces publications virent le jour au moment où le punk commençait à occuper la plus grande part des publications hebdomadaires. On peut donc les considérer comme des réactions contre ce qui était perçu comme une marginalisation de formes de rock dont la complexité, au moins aux yeux des critiques rock professionnels, les condamnait comme cérébrales et « inauthentiques ». Il est remarquable que les quelques musiciens de ce large ensemble « progressif » qui étaient couverts par les hebdomadaires étaient ceux dont « l'attitude » ou la musique étaient les plus proches du punk (comme Can, Faust et This Heat). *Impetus* était en grande partie le fruit du travail d'un seul rédacteur, Kenneth Ansell, dont la connaissance et l'envergure musicales lui permirent d'interviewer et de chroniquer des musiciens aussi divers que Can, Carla Bley, Gyorgy Ligeti, Keith Tippett, Brian Eno, Frank Zappa et les Art Bears. (Nous pouvons considérer *Impetus* comme le prototype de *Wire*, pour lequel Ansell écrivit au début.) La gravité de *Impetus* tranche nettement avec le style plus exubérant et affectif de *Face Out*, qui se concentrait principalement sur le rock allemand des années 1970. Né une fois encore du travail d'un rédacteur solitaire (Chris Furse), *Face Out* garda ses valeurs de l'amateurisme tout au long de son existence. Photocopié, agrafé et avec des couvertures dessinées à la main, l'aspect visuel du fanzine était proche de ses prédécesseurs punks, mais la densité de ses textes quasi ininterrompus et tapés à la machine faisait écho à la priorité qu'*Impetus* accordait au mot sur l'illustration. On peut se demander jusqu'à quel point *Impetus* peut être considéré comme un fanzine : pendant la moitié de son existence de dix numéros, il était imprimé professionnellement sur du papier brillant et une couverture en bichromie. Alors que sa visibilité en kiosque était faible, on pouvait le trouver dans des librairies

musicales spécialisées ou dans des librairies étudiantes associatives dans toute l'Angleterre. Pourtant, sa fréquence de parution était, pour une publication distribuée nationalement, dramatiquement irrégulière : ses dix numéros s'étalèrent sur dix ans (il avait au départ été pensé comme un mensuel). *Face Out* démontre que le soi-disant caractère contestataire des valeurs affichées par la production amateur peut être illusoire — il est bien souvent le résultat de ressources limitées plutôt qu'une véritable volonté de confrontation. Son opposition réside dans ses choix esthétiques, promouvant des pans d'une culture musicale européenne grandement sous-représentée par la presse dominante à l'époque (mais qui a évolué pour devenir étonnamment populaire dans les dix dernières années). Les tentatives d'*Impetus* pour s'imposer sur un marché plus large montre ainsi que de telles musiques n'ont pas besoin d'être considérées comme systématiquement marginales — pas plus que les sphères auxquelles le fanzine serait supposé se cantonner. Nous examinerons ce mouvement de la marge au courant dominant plus loin dans cet article. Pour l'instant, attardons-nous sur une musique qui couvre un domaine beaucoup moins marginale que celui d'*Impetus* et de *Face Out*.

Alors que nous avons utilisé le terme de rock progressif pour qualifier le rock d'avant-garde, on l'emploie plus volontiers pour désigner ces groupes (qui s'illustrèrent pour la plupart dans les années 1970) qui cherchèrent à utiliser des structures et des orchestrations classiques dans des compositions de rock. Ces groupes nous sont familiers pour être ceux que le punk (et les critiques rock qui le soutenaient) chercha à diaboliser comme des « dinosaures », comme culturellement déphasés par rapport à une partie émergente de la culture jeune : ELP, Genesis, King Crimson, Yes. Ces groupes allaient passer de leur position dominante (ils étaient ceux qui vendaient et gagnaient le plus et remportaient régulièrement les concours des lecteurs dans tous les hebdomadaires musicaux anglais) au statut de parias, et ce peu après « l'année zéro » de la presse musicale en 1976. Leur exclusion fut progressive ; comme Stump (1997) le fait remarquer, des groupes comme Genesis étaient l'objet de chroniques positives jusque dans les années 1980. Avec les années 1990, cependant, le rock progressif avait définitivement disparu des préoccupations des critiques rock ; même les nouveaux mensuels musicaux comme *Q* et *Mojo* ne s'intéressaient pas à eux. (Le rock progressif, comme le rock allemand, allait plus tard revenir à la mode dans la presse spécialisée à grand tirage, mais cela ne devait pas se produire avant la fin des années 1990.) Ce fut pendant cette décennie qu'un grand nombre de fanzines de rock progressif virent le jour, comme en réponse à cette éviction graduelle de cette musique du canon de la critique. À une époque, il y avait au moins un fanzine pour chaque groupe phare, et même pour d'autres qui étaient moins populaires (comme pour Van der Graaf Generator et

Gentle Giant). Des fanzines tels que *Facelift* couvraient une scène entière, et dans son cas la fameuse scène de Canterbury (Bennet, 2002). Kevin Ayers, de l'école de Canterbury, eut même droit à un fanzine à lui tout seul : *Why Are We Sleeping?*. Là où *Impetus* et *Face Out* avaient tous deux couvert tout un genre de musique, y compris la scène rock européenne de moindre renommée, *Ork Alarm!* ne s'intéressa qu'à un seul groupe français et ceux qui s'en réclamaient : le groupe Magma. Parmi ces publications, nous trouvons également une grande diversité de solutions à la question de la production du fanzine. Pendant ses six années d'existence, *Ork Alarm!* et ses vingt-cinq numéros fut le lieu d'une explosion soudaine d'enthousiasme et d'intérêt qui, ajoutés à son design coupé-collé et photocopié « à l'arrache », suggérait qu'il partageait avec son aîné le fanzine punk une certaine urgence — l'amateurisme de sa production ne relevait pas d'un manque de soin mais témoignait de son immédiateté. Bien que n'ayant jamais eu partie liée avec une sous-culture comme la définit Hebdige, il partageait des motivations plus larges avec le fanzine punk. Ce que Hebdige nous dit de ce dernier peut aisément être appliqué à *Ork Alarm!* : « L'impression dominante était celle de l'urgence et de l'immédiateté, d'un papier produit avec une hâte indécente, de notes ramenées du front. » (Hebdige, 1979 : 111)

Des valeurs graphiques qui étaient auparavant considérées comme typiques d'une rhétorique transgressive à la base du fanzine punk sont ici employées dans un fanzine de rock progressif. Dans ce cas, toutefois, ils sont la conséquence de la hâte, peut-être d'une absence d'accès aux technologies ou d'un manque de savoir-faire en graphisme. On ne perçoit aucune signification homologique avec une quelconque sous-culture. Nous pouvons ici retracer une transformation similaire de la signification sub-culturelle des valeurs graphiques du punk dans des fanzines spécialisés dans la musique industrielle. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, *Stabmental* eu recours aux valeurs graphiques du punk (lettrage au pochoir, mise en page coupé-collé, illustrations photocopiées, etc.) pour présenter le travail de groupes comme Throbbing Gristle et Cabaret Voltaire. Pourtant, à l'instar de certains fanzines punk, ce genre ne sortait pas tout droit du giron rassurant d'une sous-culture ouvrière. *Stabmental* était l'œuvre d'élèves de Oundle School, une école privée de l'Angleterre huppée (ce sont ces mêmes élèves qui persuadèrent leur école d'organiser un concert de Throbbing Gristle en 1980). Ici, les valeurs graphiques dérivées du punk sont mobilisées dans un environnement de type classe moyenne (l'école privée) au vu de leur potentiel transgressif vis-à-vis de la culture parentale. Il est toutefois intéressant de remarquer que la durée de vie de *Stabmental* n'était pas tant due à la persévérance de ses rédacteurs qu'à la bonne volonté de leur professeur

principal (qui devait soit dit en passant être particulièrement ouvert pour tolérer un concert de Throbbing Gristle). Dans ce cas, dont on reconnaîtra volontiers le caractère inhabituel, le fanzine ne transgresse pas seulement la culture qui l'a vu naître, mais demande également la permission pour une telle transgression. Vingt ans plus tard, l'industriel a été incorporé dans un genre plus large qu'on appelle habituellement le « noise ». Nous trouvons ici des fanzines dont les valeurs graphiques sont restées en grande partie inchangées. Même des publications récentes comme *Idwal Fischer* se réfèrent encore aux valeurs graphiques de la fin des années 1970, bien qu'il soit ici plus difficile, comme dans de nombreux fanzines de noise, d'identifier une sous-culture en particulier. Au contraire, *Idwal Fischer* combine des aspects du perzine [contraction de « personal fanzine », *ndt*] avec de longues chroniques de disques qui parlent plus à une communauté spécialisée et restreinte d'auditeurs qu'aux membres d'une quelconque sous-culture. En dépit de la réputation sulfureuse ou rebutante d'une grande partie de ce genre, des fanzines de ce type représentent de manière étrange une esthétisation de la musique et fonctionne par conséquent d'avantage comme des actes critiques et performatifs réalisés sur cette musique plutôt que comme des interventions culturelles ou des infractions avec la société dans son ensemble.

Le fait que de nombreux fanzines de rock progressif proviennent des classes moyennes peut donner lieu à une homologie entre les valeurs de ces fanzines et celles que la musique défend à un niveau culturel — même si celle-là différerait fondamentalement des lois du genre classiques du punk. Imprimés de manière professionnelle et mis en page grâce aux outils de la PAO, des fanzines comme *Facelift* ou *Proclamation* relèvent de cultures voulant être prises au sérieux, où la virtuosité et le professionnalisme sont valorisés et où la qualité du graphisme est à l'image du « poids » supposé de la musique. Cela ne veut pas dire que de telles publications soient nécessairement intellectuelles. En effet, en dépit de leur lectorat issu des classes moyennes (qui est presque entièrement masculin), les fanzines de rock progressif tendent généralement à épouser un style d'écriture aussi affectif, imprécis et exubérant que le reste de la littérature du genre (Atton, 2001). Bien que quelques publications aient effectivement publié des partitions ainsi que des analyses techniques (à l'instar de *Proclamation* avec la musique de Gentle Giant), la plupart évite une quelconque analyse technique de la musique, préférant décrire celle-ci en des termes émotionnels et subjectifs plutôt que d'avoir recours au jargon musicologique : en dépit de toute sa complexité et de son statut de « grand Art », le rock progressif reste du rock. La teneur du discours dans la plupart des fanzines de rock progressif fuit tout langage précis ou technique pour qualifier la musique complexe des groupes, préférant à

l'inverse utiliser des descriptions vagues et un niveau de langage familier qui mettent l'accent sur le plaisir personnel plutôt que sur l'intellect. Comme l'affirme ce rédacteur d'un fanzine consacré à Jethro Tull, *A New Day*, une approche cérébrale, « c'est très bien si t'es un philosophe... mais en fait, ça n'assure pas vraiment. Pour moi, l'histoire de Jethro Tull est celle d'un groupe de blues au dessus de la moyenne, dont le travail doit être jugé dans le contexte de la musique rock. » (Martin Webb, cité dans Atton, 2001 : 36)

Ceci ne conduit pas nécessairement à une approche non critique de la musique en question ; car il semble clair que ceux qui écrivent dans des fanzines sont plus à même d'être critique que ne le sont les journalistes de la presse commerciale. Pour ces derniers, un article négatif risquerait de produire une publicité dommageable pour cet artiste ou même pour son label. Nous ne sous-entendons pas ici que les fanzines adopteront systématiquement un ton arrogant dans leurs relations aux artistes. Une publication comme *Classic Rock Society* (à distinguer du mensuel commercial *Classic Rock*) repose grandement sur la bonne volonté de ses interviewés et des labels. Sans un accès facilité à ses musiciens préférés, ses rédacteurs n'auraient que peu de matière. Il n'est donc pas surprenant qu'une grande partie des articles de *Classic Rock Society* ne soit que faiblement critique, ses interviews plus enthousiastes sur les plans futurs d'un artiste que pénétrants sur ses projets en cours. Ici, l'accès est aussi important pour la survie du magazine qu'il l'est pour n'importe quel journal à grand tirage — et personne ne peut se permettre de le compromettre.

Tout autres sont les publications dirigées par des musiciens eux-mêmes comme *Collusion*, *Re Records Quarterly* et *Resonance*. Ce sont des formes hybrides qui, pour les deux derniers, combinent une affiliation formelle avec la musique avec une écriture qui est le fait de musiciens actifs dans les genres traités par le magazine. *Re Records Quarterly* était dirigé et édité par le batteur Chris Cutler en complément de la parution de ses réenregistrements. Il s'agissait là d'une publication avant tout théorique et très intellectuelle qui s'intéressait autant aux contextes politiques de la création musicale avant-gardiste qu'aux pratiques créatives des musiciens. Tandis que la majorité de ses contributeurs étaient des musiciens, on put également apprécier l'apparition occasionnelle de la plume de Greil Marcus, le critique rock américain. *Resonance* commença comme la seconde tribune écrite du London Musicians' Collective (LMC). Comme son aîné, *Musics*, cette publication était principalement animée par les membres de ce collectif. *Collusion* assura la transition entre la fin de *Musics* en 1979 et les débuts de *Resonance* au début des années 1990. Son équipe éditoriale comprenait deux membres de LMC, Steve Beresford et David Toop, et son éclectisme innovateur — c'était

par exemple l'un des premiers magazines en Angleterre à avoir abordé le hip-hop — put tracer la voie pour un magazine comme *Wire*.

Il ne s'agit pas là de fanzines dans une quelconque perspective essentialiste, mais ils sont pourtant clairement écrits par des fans. Frith (2002 : 240) considère des publications comme *Wire* comme des « semi fanzines, des magazines empruntant les filières commerciales avec une sensibilité non commerciale ». En outre, ce qui les rend différents des autres types de fanzines de rock progressif, c'est leur engagement critique et leur éclectisme. La musique noire par exemple n'aura jamais droit de cité dans les fanzines de rock progressif — il n'y a tout simplement aucun artiste noir que l'on considère comme appartenant à cette catégorie (ils ne seront pas même mentionnés en tant qu'influence, ce qui est pour le moins étrange lorsque l'on sait que de nombreux groupes de rock progressif ont débuté dans le R&B ou la soul). Le fanzine de rock progressif n'aborde pas non plus sa musique depuis un point de vue critique élaboré — il se contente la plupart du temps d'articuler un point de vue subjectif au guide du consommateur. À l'inverse, ces magazines dirigés par des musiciens s'attachent à sonder l'engagement culturel, la créativité et la recherche de sens. Leurs écrits sont peut-être plus proches des journalistes « intellectuels » du *New Musical Express* de la fin des années 1970 et du début des années 1980, comme Ian Penman et Paul Morley. Une différence de taille néanmoins : là où les références derridiennes ou barthiennes de ces derniers militaient pour une culture musicale aux accents postmodernes, le travail de musiciens-écrivains comme Chris Cutler est moins théorique et plus ancré dans les enjeux culturels et créatifs de la musique même — nous avons ici affaire à une politique engagée et contestatrice, et pas simplement à des préoccupations purement esthétiques.

Nous sommes désormais en présence d'une presse musicale alternative qui est aussi contestatrice que n'importe quel fanzine punk, mais dont l'esthétique et les valeurs politiques sont assez différentes. En même temps, ces publications font montre de caractéristiques propres au journalisme d'auteur [personality journalism] que l'on croyait davantage l'apanage d'une génération précédente de la critique musicale appartenant au courant dominant. Inspirés par le Nouveau Journalisme représentées par des Hunter S. Thompson et autres Tom Wolfe, ces premiers critiques cherchaient, en pratiquant une immersion dans la culture de leurs sujets, à présenter un compte-rendu hautement personnalisé de leur expérience de la culture rock et de ses protagonistes. Les hauts-faits de Lester Bangs et de Nick Kent fournissent des exemples bien connus d'une écriture plongeant souvent autant dans le narcissisme et le solipsisme que dans une critique pertinente

(bien que parfois, à ses meilleures heures, la pertinence était conquise au prix du narcissisme). Néanmoins, si nous devons considérer le travail de Chris Cutler, David Toop et d'autres comme relevant du journalisme d'auteur, nous devons alors nous défaire de toute complaisance : leur style est « plus pur », où le but est de promouvoir des points de vue personnels en musique, des points de vue qui prennent en compte des perspectives culturelles et politiques beaucoup plus larges que celles qui régissaient le reste des fanzines ou de la presse musicale commerciale depuis de nombreuses années.

Au-delà du fanzine : le retour du journalisme d'auteur

Le journalisme d'auteur sous toutes ses formes a peu à peu disparu de la presse musicale commerciale depuis l'avènement de ce que Forde (2001) a appelé le « monoglottisme ». Une nouvelle manière d'aborder la presse musicale alternative s'offre à nous, qui dépasse la simple réaction à un manque de visibilité de tel ou tel courant dans la presse musicale dominante. Depuis les années 1980, la fragmentation et la spécialisation croissantes du champ musical global n'a pas eu pour effet la multiplicité de voix et de perspectives qu'on aurait pu attendre, et dont on trouve une expression dans les projets de médias alternatifs. À l'inverse, la consolidation du journalisme musical en tant que profession a concouru à une homogénéisation des voix, un « effacement des différences » entre les publications et leurs contributeurs. En dépit de l'émergence de publications à grand tirage très spécialisées (celles traitant de la danse, du rap et du hip-hop, du thrash metal, etc.), les impératifs économiques liés aux revenus publicitaires et à la maximisation de l'audience ont rendu tous ces magazines largement standards, et ce à plusieurs niveaux : la mise en page, le ton des articles et la structure organisationnelle (Forde, 2001). Sous ces conditions, il y a des fanzines — et d'autres formes — qui s'affirment à la fin du xx^e siècle et au début du xxi^e siècle et dont on ne peut pas précisément dire qu'ils répondent à un manque de publicité dans la presse commerciale des genres musicaux spécifiques (ce qui avait été la base inébranlable de la production de fanzine), mais qui tentent de revenir à « l'esprit dissident » qu'on avait trouvé autant dans le fanzine que dans la presse classique à différents moments.

Un magazine de ce type fut bien *Careless Talk Costs Lives*, publié par le journaliste Everett True (un ancien du *Melody Maker*), et le photographe de rock Steve Gullick. Ce titre apparut pour la première fois en 2002, comme en réplique au monoglottisme de la presse musicale traditionnelle anglaise. Sciemment limité à une douzaine de numéros, le magazine chercha à remettre l'esprit du

journalisme d'auteur (et c'était particulièrement vrai pour True) au centre de la presse musicale du rock. Les propres aventures de True avec ses héros et dont il ne faisait pas de mystères (il était par exemple l'ami de Kurt Cobain, apparaissant plusieurs fois sur scène à ses côtés) font écho à celles de Lester Bangs et Nick Kent, mais on doit relever que la création d'un magazine comme tribune pour son propre point de vue et style d'écriture est assez rare au sein du journalisme classique. Comme nous l'avons vu, certains rédacteurs de fanzines (Paul Morley et Jon Savage en sont les exemples les plus frappants au Royaume-Uni) ont fait leur chemin pour devenir des journalistes musicaux professionnels en vue. Le journaliste alternatif ou le fanzine ont souvent franchi la frontière du courant dominant, mais l'inverse ne s'est que rarement produit.

À l'époque où *Careless Talk Costs Lives* vit le jour, le journalisme d'auteur n'avait pourtant pas disparu du paysage de la presse musicale anglaise. Un grand nombre de ses représentants des années 1970 étaient toujours là, parmi eux Nick Kent et Charles Shaar Murray. Du fait d'une évolution personnelle de leur style ou par la censure que leur imposaient les rédacteurs en chef, ces journalistes signaient désormais dans des magazines comme *Q* ou *Mojo*, et leur plume ne se distinguait plus des jeunes journalistes : la verve corrosive de leurs premières années avait bel et bien disparu. *Wire* reste peut-être le seul magazine musical disponible en kiosque qui ouvre régulièrement ses colonnes au journalisme d'auteur et qui encourage l'expression personnelle chez ses rédacteurs. Il publie également des articles de journalistes ayant fait leur nom dans les *inkies*, comme Ian Penman et Jon Savage ou bien des écrivains provenant d'horizons plus avant-gardistes — ceux de *Music* et *Collusion* — comme David Toop et Max Bell. Il est également intéressant de noter que Jon Savage, en plus d'écrire avec son style propre pour *Wire*, travaillera également pour des magazines commerciaux comme *Mojo* où sa plume est néanmoins plus en retrait.

De manière analogue, Everett True, écrivant à la même période pour son propre magazine, met également ses talents au service de la presse commerciale, en signant cette fois-ci de son vrai nom (qui fonctionne en fait comme un pseudonyme). True voulait délibérément séparer sa propre voix, l'authentique (celle qui avait « découvert » le grunge et vraisemblablement le dernier journaliste engagé de la presse musicale britannique commerciale) de celle de Everett True le journaliste-à-gages. Cette tension se manifesta dès les débuts de la carrière de True. Avant de quitter le *Melody Maker*, on pourrait aisément démontrer que même True prenait part à sa façon au monoglottisme ambiant. Un membre de l'équipe de rédaction de cette époque raconte que même le style combatif de True était devenu « presque méconnaissable » (entretien anonyme cité dans Forde, 2001 : 35). Ce

hiatus est significatif : dans *Careless Talk Costs Lives*, True s'était entouré d'autres réfugiés de la presse musicale traditionnelle, ainsi que de contributeurs amateurs. Ils s'organisèrent d'une manière plus proche du fanzinat : travail bénévole, une grande liberté dans le choix des sujets des chroniques ou des interviews, et une liberté d'expression similaire pour tous. Toutefois, les moyens mis en œuvre pour la réalisation de ce magazine étaient élaborés, ce qui en faisait un objet à part du monde du fanzinat (bien que, comme nous l'avons vu, le professionnalisme dans la production n'empêche pas forcément une revue d'être considérée comme un fanzine). Nous avons ici un journaliste engagé, moderne, qui se réinventait lui-même en réaction au corporatisme de sa profession grâce à l'outil du fanzine — en tant qu'auteur plus qu'en amateur — et contre le mouvement ascendant qui conduit du fanzine à la presse commerciale emprunté par des Paul Morley ou des Jon Savage.

Au cours de son existence délibérément courte, *Careless Talk Costs Lives* se posa également contre un autre secteur de la presse musicale. La spécialisation et la fragmentation grandissantes de la presse musicale commencée dans les années 1980 a vu dans les années 2000 l'émergence non seulement de magazines à grand tirage comme *Q* et *Mojo*, mais également de magazines musicaux alternatifs comme *X-Ray*, *Fly*, et *Logo*. Mais en fait, il ne s'agissait pas tant de « magazines musicaux alternatifs » que de revues consacrées à la « musique alternative » — ils s'occupaient de ce qui avait été réifié et étiqueté comme du « rock alternatif » et produisaient des magazines professionnels, bien en vue et disponibles en kiosque, destinés, on l'espérait, à une large audience. Dans la plupart des cas, ces publications s'éteignaient peu de temps après avoir vu le jour, mais ce n'étaient pas pour des raisons idéologiques, comme dans le cas du magazine de True. Leur échec était en partie dû à l'existence d'un marché saturé dans ce domaine. (Peut-être faudrait-il ici parler plutôt de super-genre pour un domaine musical aussi large : en un même numéro, *X-Ray* pouvait parler de Coral, Moby, les Datsuns, les White Stripes, Coldplay et Will Oldham.)

Il y a pourtant eu, dans le secteur des magazines spécialisés indépendants, des *success-stories* en matière d'individualité et de longévité. On a pu les observer dans des domaines où il y avait peu de concurrence, un climat qui le plus souvent était dû à l'audience très restreinte des musiques qui étaient traitées. En effet, *Wire*, qui commença en 1982 comme un magazine de jazz contemporain, n'a survécu qu'en redéfinissant ses domaines de compétence et en les étendant à une variété plus large de musique d'avant-garde (la musique contemporaine, le rock, l'électro, le reggae et la world music). Comme nous l'avons déjà vu, il se distingue par la mise en avant de journalistes engagés, bien que ces derniers n'appartiennent que rarement à l'école de Nick Kent. Ces derniers souscrivent en revanche au principe

« d'immersion » du Nouveau Journalisme et ont su résister au monoglottisme de la presse musicale commerciale. Cette indépendance est de nature idéologique, tant sur un plan artistique qu'organisationnel. *Wire* est convaincu que les sujets dont il traite ne sont pas de simples marchandises : ils méritent par conséquent les égards qui leur sont dus. La rhétorique implicite de cette revue affirme ainsi que des journalistes au style propre conviennent mieux à des musiques originales, et la manière dont nombre des acteurs du milieu défie la catégorisation en style n'a d'égal que la volonté des journalistes du *Wire* d'en taire l'existence. La pratique de l'immersion est d'ailleurs rendue possible par le fait que beaucoup de critiques sont aussi des musiciens du milieu. Dans un contexte où les journalistes de la presse commerciale peinent de plus en plus à rencontrer ses artistes, un contact qui vient de pratiques partagées offre des relations privilégiées pour les magazines spécialisés comme *Wire*. À ceci s'ajoute le caractère unique de cette publication : en tant que seul magazine mensuel distribué internationalement qui traite régulièrement de l'avant-garde et de la musique expérimentale, elle est considérée comme un rouage essentiel dans la promotion des artistes et des labels travaillant dans ce domaine.

Bien que cela fasse longtemps maintenant qu'il n'opère plus seul dans le secteur de la world music, *fRoots* a connu une trajectoire similaire à *Wire*, même s'il ne traite vraiment pas des mêmes choses. *fRoots* commença en 1979 sous le nom de *Southern Rag*, un magazine folk qui couvrait soi-disant le Sud de l'Angleterre, mais faisant ses reportages sur des musiciens venant des quatre coins du monde. Même s'il était né dans le contexte d'une culture de revival folk souvent considérée comme rétrograde et conservatrice, *Southern Rag* chercha à rajeunir la musique folk en ouvrant les perspectives du genre et en remettant en cause les certitudes d'une scène anglaise que son directeur, Ian Anderson, considérait comme démodée et réactionnaire. Le magazine, tout en exhibant les signes habituels d'une publication professionnelle (une équipe de rédaction, une fréquence de parution régulière, des encarts publicitaires, un service des abonnés, du marketing) introduisit un enthousiasme digne d'un fanzine dans ce qui était devenu une institution bornée et relativement figée de la culture anglaise. Le magazine fut relancé sous le nom de *Folk Roots* en 1985 (puis rebaptisé *fRoots* par la suite), comme pour signaler son évolution vers une musique folk et roots qui ne se cantonnerait plus au territoire insulaire. Ce fut par sa qualité d'unique magazine consacré à ces musiques que *Folk Roots* put jouer un rôle actif dans la promotion de la world music (une catégorie marketing que son rédacteur en chef Ian Anderson devait grandement aider à imposer pour la distribution des petits labels ethniques). Le propre label d'Anderson, Rogue Records, allait également produire les premiers disques d'artistes comme Baaba Maal et Flaco Jimenez. Alors que le magazine ne peut s'enorgueillir d'aucune per-

sonnalité en tant que telle chez ses rédacteurs, son style est loin des articles standardisés de la presse commerciale. Ses contributeurs donnaient une touche personnelle à leurs articles en y introduisant leurs connaissances spécifiques, qu'elles soient géographiques, organologiques ou historiques.

Conclusion

Chacun à sa manière, *Careless Talk Costs Lives*, *Wire* et *fRoots* nous mettent en présence d'un modèle qui résiste aussi bien à la catégorie de la presse dominante qu'à celle de fanzine. Comme nous l'avions remarqué au sujet des fanzines post-punk, la nature hybride de ces publications ne cadre pas avec l'acception classique du fanzine dérivant du punk. Au contraire, nous trouvons des éléments de professionnalisme (une production de qualité, des pratiques de marketing et de division du travail) qui sont propres à la presse traditionnelle, et qui s'articulent pourtant avec des priorités idéologiques ayant pour résultat un intérêt marqué pour les sujets traités et un style d'écriture relevant de la culture fanzine. La curieuse alchimie qui permet à ces deux modèles apparemment contradictoires de fonctionner ensemble repose à mon sens sur la pratique du journalisme d'auteur. La meilleure façon de saisir les approches plus riches et diverses que ces différents titres proposent est de retourner aux racines de ce genre dans le Nouveau Journalisme, et de le penser comme un « journalisme d'immersion ». Cette nouvelle dénomination est utile en deux sens. Premièrement, en retournant aux origines de ce style, nous parvenons à éviter de mettre sur un même plan, disons l'intellectualisme de *Wire* ou le style proche des musiciens de *fRoots* et l'auto-fiction exubérante d'un Bangs, d'un Kent ou même d'un True. En second lieu, cela nous permet de mieux prendre en compte non seulement les résultats esthétiques et critiques de ce style, mais également sa signification au niveau économique. Là où Forde a certainement raison de relever l'impossibilité actuelle qu'il y a pour la presse dominante de donner dans le reportage participatif (en raison des restrictions sévères d'accès aux artistes les plus en vue), la relation plus étroite qui s'instaure entre les rédacteurs et les musiciens — le plus souvent en tant que co-praticiens, et toujours en tant que militants de musiques menacées ou minoritaires — dans des feuilles comme *Wire* et *fRoots* suggèrent une économie politique radicalement différente de celle qui prévaut dans la presse commerciale. Le reportage d'immersion ou participatif, à condition qu'on le définisse ainsi, devient moins une tribune pour l'ego du journaliste et réapparaît comme une recherche, si ce n'est d'authenticité, au moins d'un approfondissement plus intense et fouillé des pratiques créatives où leur contexte historique et immédiat prennent tout leur sens.

Ce « courant dominant alternatif » hybride de la presse musicale semble mieux s'approcher de la source de la créativité que ne le font de nombreux fanzines, ce qui n'est pas sans soulever un certain paradoxe. Nous avons vu comment, dans le cas du fanzine de rock progressif, la possibilité de rencontrer les artistes est sensiblement la même que pour les publications « dominante alternative » (cet accès aux artistes pourrait susciter la jalousie de plus d'une publication à grand tirage). Pourtant, c'est ce qu'ils font de cet accès qui compte réellement. Il est apparu que dans certains cas l'opportunité d'une véritable immersion était restreinte par la déférence — et c'est ici que le fanzine de rock progressif ou classique reste fidèle aux magazines spécialisés du courant dominant du genre de *Classic Rock* ou *Mojo*. C'est comme si le privilège de l'accessibilité conduisait dans de nombreux cas à une paralysie du sens critique. Un accès sans frein pourrait bien s'avérer être une condition nécessaire mais pas suffisante d'une politique éditoriale libre; un responsable de fanzine ne se laisserait peut-être même pas la possibilité d'une chronique négative d'un de ses héros, si ce n'est en des termes inoffensifs. En nous déplaçant sur le spectre des magazines spécialisés, nous trouvons en outre d'autres explications à la paresse critique. Plus les magazines deviennent dépendants de la publicité des mêmes compagnies qui distribuent le travail des artistes, moins ils seront à même de compromettre cette relation commerciale. Ceci est particulièrement sensible dans des domaines spécialisés où un magazine essaie de s'imposer, ou lutte continuellement pour sa survie.

L'identité « polyglotte » que Forde (2001 : 24) ne déclarait trouver que dans une seule revue musicale à grand tirage des années 1970 se repère désormais dans une pluralité de publications musicales alternatives. D'une manière inattendue, le fanzine, avec son fonctionnement très souvent réduit à un seul rédacteur/éditeur, est plus proche de ce monoglottisme que Forde (2001 : 40) attribuait au « style-maison rigide et conservateur imposé par les responsables de rédaction » de magazines comme *Q* ou *Mojo*. Dans le cas des fanzines toutefois, il ne s'agit pas de règles édictées par des bureaucrates, mais la conséquence d'une structure organisationnelle. C'est ce que Forde analyse comme une « transformation bureaucratique du polyglottisme original à un monoglottisme standardisé [branded monoglottism] » (*Ibid.*) — chaque fanzine particulier devant être pensé comme relevant d'un monoglottisme standardisé dans un large champ de publications qui se ressemblent. L'ensemble des fanzines peut par conséquent être analysé comme un exemple de ce que Forde appelle le « polyglottisme original ». Le monde de la presse musicale alternative — y compris le fanzine — reste le seul forum véritablement diversifié pour de telles voix et leur lectorat hautement spécialisé.

Références bibliographiques

- ATTON, Chris (2001), « Living in the Past?: Value Discourses in Progressive Rock Fanzines », *Popular Music* 20 (1), January, p. 29-46.
- ATTON, Chris (2003), « Fanzines », John Shepherd *et al.* (eds), *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume One: Media, Industry and Society*, London, Continuum, p. 226-228.
- BENNETT, Andy (2002) « Music, Media and Urban Mythscapes: A Study of the “Canterbury Sound” », *Media, Culture and Society* 24, p. 87-100.
- DOWNING, John (2001), *Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements*, Thousand Oaks, Calif., Sage.
- DUNCOMBE, Stephen (1997), *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, London, Verso.
- FORDE, Eamonn (2001), « From Polyglottism to Branding: On the Decline of Personality Journalism in the British Music Press », *Journalism: Theory, Practice and Criticism* 2(1), p. 23-43.
- FRITH, Simon (2002), « Fragments of a Sociology of Rock Criticism », Steve Jones (ed.), *Pop Music and the Press*, Philadelphia, PA, Temple University Press, p. 235-46.
- HEBDIGE, Dick (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, London, Routledge.
- JARY, David, HORNE, John & BUCKE, Tom (1991), « Football “Fanzines” and Football Culture: a Case of Successful “Cultural Contestation” », *Sociological Review* 39(3), p. 581-597.
- MCLAUGHLIN, Thomas (1996), *Street Smarts and Critical Theory: Listening to the Vernacular*. Madison, WI, University of Wisconsin Press.
- RODRIGUEZ, Clemencia (2001), *Fissures in the Mediascape: An International Study of Citizens’ Media*, Cresskill, N.J., Hampton Press.
- SABIN, ROGER & TRIGGS, Teal (eds) (2001), *Below Critical Radar: Fanzines and Alternative Comics from 1976 to Now*, Hove, Slab-O-Concrete.
- STUMP, Paul (1997), *The Music’s All That Matters: A History of Progressive Rock*, London, Quartet.

TRIGGS & TEAL (1995), « Alphabet Soup: reading British fanzines », *Visible Language* 29 (1), p. 72-87.

WILLIS, Paul (1978), *Profane Culture*. London, Routledge and Kegan Paul.

Chris ATTON est maître de conférences [Reader] en journalisme à l'école des Arts de la communication de l'université Napier, Édimbourg, Écosse. Il est l'un des principaux acteurs de la recherche sur les médias alternatifs et a publié trois livres dans ce domaine : *Alternative Literature* (Gower, 1996), *Alternative Media* (Sage, 2002) et *An Alternative Internet* (Edinburgh University Press, 2004). Il a publié de nombreux articles dans des revues et des ouvrages collectifs et a dirigé des numéros spéciaux sur les médias alternatifs pour *Journalism : Theory, Practice and Criticism* et *Media, Culture and Society* (tous deux en 2003). Il est également musicien et écrit dans la presse spécialisée.

c.atton@napier.ac.uk

Traduit de l'anglais par Emmanuel PARENT. La version originale de cet article, sous le titre « A Sociology of the alternative music press in Britain » est disponible sur le site www.seteun.net
